Vincenzo Caporaletti
Università degli Studi di Macerata

Il principio audiotattile come formatività

In precedenti ricerche[1] ho offerto una descrizione della esperienza audiotattile nell'improvvisazione musicale dal punto di vista della sua fenomenologia, mentre in questa sede intendo saggiarne le caratteristiche in quanto 'formatività', nello specifico senso che questo concetto assume nell'estetica di Luigi Pareyson; tale prospettiva euristica, inoltre, imposterà le coordinate per testare ulteriori concetti della Teoria Audiotattile alla luce dell'impianto teoretico del filosofo piemontese.

La formatività audiotattile nell'improvvisazione

Vi è evidenza nella letteratura musicologica recente di una tendenza ad utilizzare l'estetica di Luigi Pareyson per interpretare il processo improvvisativo.[2] Ora, questa serie di rimandi può in realtà destare qualche sorpresa nel filologo pareysoniano, soprattutto considerando che l'unico saggio di Pareyson espressamente dedicato alla musica è *L'estetica musicale di Schelling*,[3] e che il filosofo ha discusso di musica facendo costante riferimento alla coppia composizione/esecuzione caratteristica della musica d'arte scritta occidentale. Inoltre, ha

1. Cfr. almeno Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca 2005; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca, 2014.
2. Cfr. Alessandro Sbordoni, *Comporre interattivo. Una valida prospettiva*, conferenza presso Università 'La Sapienza', Roma, 22 novembre 2013; Paolo Damiani, *L'arte dell'improvvisazione, un sapere nel mentre si fa*, in G. La Face Bianconi e A. Scalfaro (a cura di), *La Musica tra conoscere e fare*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 111-22. Altri esempi riguardano lo stesso scrivente, che più volte ha definito l'esperienza audiotattile in termini di 'formatività' (un concetto-chiave di Pareyson).
3. Luigi Pareyson, *L'estetica musicale di Schelling*, in AA.VV., *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, vol. V, Giuffrè, Milano 1977, pp. 727-56.

trattato di improvvisazione, nella seconda sezione della sua «Estetica»[4] nei termini di un'attività tentativa che mette a frutto l'imprevisto, in un'ottica dinamica e «aggressiva» nei confronti del materiale, senza però, a mio avviso, attingere i livelli di perspicuità di cui dà prova altrove. Il problema che in ogni caso insorge dal punto di vista teoretico è che l'improvvisazione musicale, nella sua fattispecie performativa, non si configura in una forma definita che possa identificarsi nel concetto di opera.[5] È d'uopo una chiarificazione del problema da cui al contempo possano scaturire potenzialità euristiche inattese.

Per Pareyson 'formatività' è la norma di ogni agire creativo, che si riverbera nell'atto di scoperta e nell'interpretazione 'densa', pregnante. Nelle parole del filosofo, «formare, dunque, significa "fare", ma un tal "fare" che, mentre fa, inventa il "modo di fare"».[6] In realtà, la formatività di Pareyson può (e deve) essere utilizzata tanto per un'estetica della composizione quanto per una estetica dell'improvvisazione: il «mentre» non esaurisce il «fare» in un qui-e-ora irrevocabile, ma si dispiega in un orizzonte che può contemplare varie temporalità differite che pure si ricollegano una tautegorica linearità poietica. Inoltre, essa è non solo in relazione all'opera d'arte nella sua singolarità ma si estende ad ogni attività umana, anche se l'autotelismo estetico che egemonizza la sfera artistica certamente magnifica la formatività intesa in sé. Dal mio punto di vista la distinzione è sostanziale, dal momento che pongo una differenza ontologica tra la composizione come concetto depositato nella tradizione occidentale, che dà luogo a oggetti estetici di natura allografica, rispetto all'autografia[7] della improvvisazione (processata/processabile secondo

4. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988 (1954).
5. È noto che Pareyson avesse avuto esperienza d'ascolto di improvvisazione attraverso dischi di jazz. Ora, per inciso, e lasciando da parte il filosofo piemontese, vorrei notare che questo fatto, che accomuna molte ricerche specialistiche attuali sull'improvvisazione, specie in ambito filosofico e/o sociologico, è un limite, a mio avviso, molto serio. Che il jazz (e poi jazz di quale stile? nel suo corso storico sono in atto processi del tutto differenziati) sia paradigma del fare improvvisativo è un presupposto gratuito che inficia radicalmente la validità di questi studi e produce sconsiderati abbagli. Una consapevolezza basata sulla ricognizione delle prassi creative in tempo reale nelle musiche del mondo (sperabilmente corroborata anche dalla pratica sul campo) e all'interno degli svolgimenti della stessa tradizione d'arte occidentale indurrebbe a riformulare incaute teorizzazioni riscontrabili nella letteratura recente.
6. L. Pareyson, *Estetica,* p. 18.
7. Utilizzo la nozione di 'autograficità' in linea con un concetto di Nelson Goodman espresso in Id., *Languages of Art* (tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2003), pur rivedendone le modalità di applicazione. Come noto, Goodman riferisce la qualità autografica alle arti visive, in cui conta 'la mano' dell'artista nel definire l'identità dell'opera – ed è

le logiche della codifica neo-auratica (cfr. *infra*). In altre sedi ho impostato questa dicotomia sulla base di prospettive antropologiche[8] e psico-cognitive.[9]

Ma in che senso parlo di formatività di tipo 'audiotattile'? Ho elaborato la Teoria Audiotattile come tassonomia dei sistemi musicali, a partire da una diffusa e condivisa consapevolezza a metà degli anni '80 del Novecento su un assunto centrale dell'epistemologia musicale, per cui «a theory of music cannot be developed fully from a theory of musical perception».[10] Un corollario cruciale di questo asserto è che la musica è qualcosa che si fa, e che non solo si percepisce. In prima approssimazione possiamo dire che la mia nozione di 'audiotattilità' risulta dalla posizione di una dicotomia, visivo/audiotattile, relativa all'agire creativo, che determina altrettanti fattori ed elementi della fenomenologia della musica, inerenti ai modi di pensarla e formarla, alla sua configurazione e percezione. Bisogna premettere che la concettualizzazione visivo/audiotattile si concretizza metodologicamente all'interno di un

proprio a causa di ciò che una copia della Gioconda diventa un falso – mentre considera la musica un'arte allografica (la copia della partitura della quinta di Beethoven non è un falso, e vi è una notazione che 'prescrive' l'opera per l'esecuzione). Ora, questa prospettiva può reggere solo se si considera la musica di tradizione scritta occidentale (ove assumono particolare pertinenza i processi di riproduzione musicale di un testo compitato in notazione, presupponendo una diversificazione di ruoli tra compositore e esecutore), ma non risulta valida per le musiche jazz o rock, o per esperienze di improvvisazione aleatoria. In questo caso propongo un rovesciamento del criterio di Goodman con riferimento all'azione del principio audiotattile (cfr. *infra*) sulla formatività nella musica, che si esplica nell'autograficità musicale. In quest'ottica, la storia di produzione del segno stesso che oggettiva l'idea compositivo/creativa – per le musiche audiotattili, la realizzazione delle valenze materico-sintattiche del suono nella propria datità fenomenologica, cristallizzate poi dalla registrazione fonografica – si rivela un fattore decisivo.

8. Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, p. 89 e sgg., in cui critico la concezione 'complanare' che vede composizione e improvvisazione come poli posti sullo stesso piano in un continuum. Ora, è chiaro che tale concezione richiama le applicazioni della *fuzzy logic*, che si propongono di aggirare le insidie della logica classica binaria basata sull'opposizione di termini mutuamente esclusivi: il problema è che, impostando in quest'ottica la questione, si ingenerano equivoci epistemologici con ricadute negative nella didattica musicale. Per questo specifico aspetto, cfr. Vincenzo Caporaletti, *L'improvvisazione musicale nella scuola Primaria e Secondaria. Prospettive teoriche e orientamenti di metodo*, www.konsequenz.it/innovamusica.htm.
9. Cfr. la distinzione funzionale tra *Schèmes d'ordre* e *Schèmes de relation d'ordre*, nella terminologia di Michel Imberty, utilizzata in V. Caporaletti, *L'improvvisazione musicale nella scuola.*
10. David Lewin, *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*, «Music Perception», n. 3, 1986, pp. 327-92: 377. Cfr. Vincenzo Caporaletti, *La definizione dello swing*, Dissertazione di Laurea, Università di Bologna, A.A. 1983-84;

orizzonte epistemologico di tipo mediologico.[11] In questa particolare prospettiva interpretativa, i principi epistemici inglobati nell'assetto dei media attraverso cui i costrutti culturali sono prodotti e comunicati (ad esempio, per la scrittura, la linearità, la segmentazione dell'esperienza, ecc.) esplicano una funzione formativa sulle valenze simboliche e morfologiche dei costrutti stessi, oltre che sulla riconfigurazione dell'assetto percettivo e sugli schemi concettuali di chi li produce e recepisce. In quest'ottica, quindi, le mediazioni formative e comunicative non sono considerate neutre conduttrici di informazioni, ma permeano con la propria logica funzionale il sensorio umano.

Il principio audiotattile (PAT) è dunque il plesso psico-somatico in quanto medium formatore di esperienza, come induttore di un particolare modello di cognitività, di una condizione di pensabilità/instanziabilità della fenomenologia sonora organizzata. In sé il PAT è mediologicamnente 'invisibile', nel senso in cui McLuhan considera invisibili «gli ambienti».[12] Sul piano teoretico esso si configura qualora se ne consideri una alternativa dialettica, ossia un modello di cognitività musicale basato sulla mediazione della notazione (e allografia) musicale e delle sue implicazioni teoriche; storicamente, il PAT è 'apparso' con l'avvento della tecnologia di registrazione/riproduzione del suono, che ne ha reso evidenti gli effetti, trasformandolo così in oggetto epistemologico.

11. Cfr. Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaxy: The Making of the Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962; Id., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964; Marshall McLuhan e Eric McLuhan, *The Laws Of Media: The New Science*, University of Toronto Press, Toronto 1988; Derrick De Kerckhove, *Technology, Mind and Business*, Bosch & Keuning, Utrecht 1991. Ma a questo fronte mediologico potrebbero afferire, con diversi approcci, altrettante diversificate personalità quali Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Benjamin Lee Whorf, Edward Sapir, Lev Vigotskij e molti altri. Cfr. Vincenzo Caporaletti, *Didattica dell'improvvisazione musicale*, in *Materiali didattici in modalità e-learning per 'Corso di formazione per insegnanti di musica nella Scuola Primaria (D.M. n.8/2011)*', Dipartimento di Scienze della formazione, Università RomaTre, Roma.

12. «Gli ambienti sono invisibili. Le norme base, la struttura permeante e i moduli globali degli ambienti sfuggono ad un'agevole percezione», Marshall Mcluhan e Quentin Fiore, *Il medium è il mAssaggio*, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 84-5. Vedi anche Id., *The Medium Is the Massage,* Columbia, 1968 [LP Stereo CS 9501 (Mono CL 2701)]. L'esempio tipico è l'aria che respiriamo: questa mediazione subliminale 'appare' quando ci si impedisce di respirare; McLuhan fa l'esempio della pagina tipografica, che sparisce nella percezione di chi legge il libro, e lo stesso possiamo dire della notazione musicale per chi è musicalmente 'letterato'.

Di conseguenza, il PAT si esplica particolarmente nelle musiche che proprio in ragione dell'utilizzo formativo prevalente di una 'razionalità corporea' (si potrebbe dire, un "sinolo" liminale di mente/corpo) prescindono dal (o fanno un uso puramente strumentale/idiosincratico del) 'carico teorico' del medium della notazione/teoria musicale occidentale. E questo all'interno di sistemi di valori che non annettono centralità assiologica all'esecuzione di una partitura composta secondo una concezione irrevocabile del testo musicale (seguendo il precetto del *Werktreue Ideal* della fine Ottocento). L'ambito d'azione del PAT è nelle musiche considerate di tradizione orale, nel jazz, nella musica detta (con orribile anglicismo) *popular* (ad esempio, la tradizione della canzone napoletana, oppure il *rebetiko*, ecc.),[13] o nel rock.

La sua funzionalità si pone quindi in opposizione al modello di cognitività promosso dal medium costituito dalla diade notazione musicale/teoria musicale occidentale nelle varie declinazioni teoretiche (medium che dispone di un diverso sistema operativo, fondato su criteri epistemici di linearità, sequenzialità, segmentazione dell'esperienza, ripetibilità uniforme, all'interno di un ordine astrattivo e matematizzato relativo ad un generativismo sintattico-combinatoriale, e che induce valori estetici focalizzati nel *Werktreue Ideal*, come irrevocabilità del dettato del testo scritto). Questo alternativo ordine cognitivo/antropologico connesso alla peculiarità allografica[14] della musica *culta* occidentale lo denomino 'principio visivo', pervasivo nella produzione musicale d'arte occidentale del periodo immediatamente successivo al barocco fino al modernismo novecentesco.[15]

---

13. Per il processo di 'sussunzione mediologica' che audiotattilizza le produzioni scritte, dalla canzone napoletana ai compositori di Tin Pan Alley e ai loro equivalenti brasiliani all'inizio del secolo come Nazareth o Tupinambá, cfr. Vincenzo Caporaletti, *Milhaud, Le bœuf sur le toit e o paradigma audiotátil*, in M. A. Corrêa do Lago (a cura di), *O boi No Telhado. Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, Instituto Moreira Salles, São Paulo (Brasil) 2012, pp. 229-88.
14. Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*.
15. L'effettiva valenza di questa tassonomia dei sistemi musicali è provata dalle rispettive risultanze dei valori formali ed estetici per presenza/assenza. I valori autografici riconducibili a fenomeni come il *groove* nel jazz o rock o il *laykārī* nella musica indostana sono ontologicamente invisibili e intangibili all'interno di un ordine cognitivo non audiotattile. L'impossibilità della cultura della tarda modernità a codificarlo attraverso le proprie forme a priori epistemologicamente visive ne sancisce la impensabilità storica pregiudicandone, di fatto, 'fichtianamente', la stessa possibilità di esistenza. Cfr. almeno V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

In realtà, il PAT è attivo particolarmente nella dimensione poietica[16] della stessa ideazione/creazione musicale, e non solo nel processo esecutivo. Come plesso psico-somatico non inteso nella propria identità puramente materiale, ma di medium che condiziona ed indirizza gli esiti percettivi e cognitivi, il PAT impronta di sé, quindi, in funzione del proprio sistema operativo, della propria logica interna organica, di razionalità corporea basata sull'utilizzo creativo di determinate facoltà psico-cognitive non formalizzabili con la prassi visiva,[17] l'immaginazione, la rappresentazione, il pensabile musicale e i valori estetici connessi.

In questa sede possiamo citare, tra gli esiti elettivi del PAT non processabili in un ambiente cognitivo visivo, i fenomeni estetici psico-motori dello *swing* e del *groove* nel jazz, del *laykārī* nella musica indostana, del *repriz* nella Guadeloupe, del *balanço* nella musica afro-brasiliana, o la struttura non divisiva delle ritmiche *aksak* di area balcanica, ecc.

In questa rapida sintesi, in ordine al dispositivo epistemologico del modello teorico bisogna almeno ricordare la distinzione tra 'medium prevalente' che presiede alle istanze cognitivo-percettive) e 'medium sussunto' (funzionale). Il medium ancipite notazione/teoria musicale, se medium prevalente, è anch'esso da intendersi come formatore di esperienza e cognitività; come medium sussunto, può invece essere utilmente piegato alle dinamiche di un ordine cognitivo alternativo – audiotattile – come avviene nel jazz o nelle partiture di arrangiamento pop. Omologamente, la corporeità nell'ordine visivo è sussunta, e non si pone come prevalente medium formatore di esperienza e induttore dell'idea e dei valori creativi. Non è nemmeno il caso di chiarire, quindi, che il PAT, come medium cognitivo, non sia da confondersi con il 'corpo' in quanto tale, altrimenti non ci sarebbe stato bisogno di chiamarlo in altro modo e ne conseguirebbero ovviamente aporie insostenibili, poiché non sarebbe un fattore distintivo e tutte le musiche diventerebbero, così, 'audiotattili'.[18]

16. In questo articolo utilizzo i termini 'poietico' ed 'estesico' nel senso di Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Édition, Paris 1975.

17. Cito in questa sede solo le facoltà promosse dagli *Schèmes d'ordre* cognitivi e dai *mirror neurons*. Cfr. V. Caporaletti, *L'improvvisazione musicale nella scuola*.

18. Stupisce oltremodo che a questa conclusione a dir poco paradossale («audiotattili possono essere tutte le musiche») si sia effettivamente potuti giungere in un articolo di ambito accademico (tra l'altro, in modo ideologico e senza nemmeno una parvenza di argomentazione), il che fa riflettere sul livello del dibattito sul pop in Italia (cfr. Franco Fabbri, *La*

Ma il PAT non è sufficiente di per sé a definire una tassonomia dei sistemi e linguaggi musicali (ad esempio, non differenzia la tradizione orale dell'*agbekor* degli Dzogadze del basso Volta ganaense dalla musica di Beatles o dalla cosiddetta canzone napoletana: repertori, tutti, in cui peraltro è preminente l'azione formativa del PAT). Per questo occorre un'ulteriore formazione categoriale: la 'codifica neo-auratica' (CNA). Essa designa (in senso antifrastico rispetto alla perdita dell'aura nella riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, teorizzata da Walter Benjamin)[19] l'insieme degli effetti cognitivo/estetici ingenerati dal medium di registrazione sonora. Nella produzione di alcune musiche basate sul medium formativo audiotattile, assume un ruolo cruciale il 'processamento' dei testi (siano essi scritti – a codifica per lo più 'aperta' o considerata tale – oppure solo performativi) operato dalla registrazione sonora. Ne deriva uno statuto testuale definitivo, una fonofissazione, che agisce in un senso per molti versi omologo (anche se qui saldamente radicato nella dimensione performativa evenemenziale/audiotattile) alla cristallizzazione notazionale della progettazione di lunga durata, tipica della composizione 'scritta', ad autorialità individualizzata, della tradizione *culta* occidentale. La possibilità di utilizzo del medium di registrazione sonora come strumento creativo ingenera, nelle musiche audiotattili, conseguenze d'ordine cognitivo (attive anche in relazione a performance non soggette a registrazione): tali effetti si riflettono sulla loro immagine estetica come caratteri distintivi rispetto alle musiche delle culture tradizionali/orali.[20]

A questo punto dobbiamo interrogarci sulle dinamiche di implementazione di questo «fare che inventa il modo di fare» *sub specie* audiotattile. Per questo si rivela di grande interesse il concetto di forma come inteso da Pareyson, scisso in due categorie che ritengo rappresentino il fulcro della sua estetica: la forma formante e la forma formata. Per comprenderne il senso, più che a Baruch Spinoza (di cui sembra echeggiare il dualismo *natura naturans/natura naturata*) è utile un riferimento aristotelico. È noto come Aristotele opponesse la nozione di potenza all'atto; ora, la nozione di 'atto' era ulteriormente articolata in due momenti: la *enérgheia,* come istanza energetica che innesca il processo di attualizzazione e l'*entelècheia*, che rappresenta il prodotto

popular music nei Conservatori: una riforma 'all'italiana', «Musica/Realtà», n. 102, nov. 2013, pp. 5-9: 7.

19. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (tr. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).
20. Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, p. 104 e sgg.

attualizzato (nelle arti, la concreta forma del manufatto). Pareyson intende con forma formante appunto il principio dinamico che sottende la creazione della forma formata, ossia l'energia poietica che presiede alla morfologia obiettivata dell'opera, in cui peraltro il processo formativo è inteso perdurare. L'interpretazione dell'opera, l'esecuzione (che comprende anche come caso limite la sua fruizione), è, se autentica, sintonizzata proprio sulla forma formante, di cui segue e ricostruisce lo sviluppo, riconoscendola nella forma formata data dalla 'riuscita'[21] dell'opera.

> L'artista deve fare ciò che non esiste ancora, e quindi deve inventare eseguendo, mentre il lettore deve cogliere ciò che esiste già, e quindi deve eseguire riconoscendo. [...] Tanto l'artista quanto il lettore considerano l'opera come formante e la vedono nel suo carattere dinamico e operativo, il primo per farla nell'atto stesso che la inventa, il secondo per poterla eseguire. [...] Ciò che ha da esser norma dell'esecuzione da parte del lettore è precisamente ciò ch'è stato legge dell'artista mentre formava l'opera; e proprio perché la forma formante ha guidato l'artista, proprio per ciò essa può ancora guidare il lettore. Come forma formante l'opera è legge non solo del processo che la produce, ma anche del processo che l'interpreta.[22]

Una interessante questione a proposito della forma formante riguarda – in linea con gli assunti della Teoria Critica sul condizionamento e sulla situazionalità dell'interpretazione e della produzione – il tipo di struttura cognitiva e i valori estetici indotti dal particolare assetto mediologico[23] con cui essa viene implementata nella configurazione dell'opera. È proprio da questo tipo di atteggiamento critico, in fondo, che ha preso le mosse la teoria audiotattile. Il PAT, per sua intima costituzione organico/processuale di razionalità psico-corporea, si rivela isomorfo e consunstanziale rispetto ai tratti semantici costitutivi della natura organica e processuale della forma formante, considerata in sé. La formatività visiva/notazionale, con il modello di procedura creativa parcellizzata e differita cronologicamente e topologicamente dato dalla composizione scritta, presenta invece una discordanza costitutiva rispetto ai

21. L. Pareyson, *Estetica*, p. 61 e sgg
22. L. Pareyson, *Estetica*, pp. 249-50.
23. Ossia dagli strumenti che instanziano il «fare», con relativo sistema operativo: ad esempio, notazionale o non.

caratteri intrinseci della forma formante[24] (anche se questa distinzione è puramente strutturale, senza risonanze assiologiche). Pertanto, la musica fondata sul principio audiotattile è maggiormente indicizzata sul divenire processuale, quella visiva sulla struttura del prodotto.

Ma la prospettiva omologica rivela altri aspetti. Essa si stabilisce metaforicamente anche tra il momento della concrezione data dalla riuscita dell'opera (forma formata) e il processo che nella teoria audiotattile cristallizza il divenire improvvisativo, ossia la codifica neo-auratica. Si istituisce, quindi, un doppio isomorfismo tra la coppia pareysoniana forma formante/ forma formata e PAT/CNA (ossia, con i capisaldi categoriali delle musiche audiotattili).[25] Una delle conseguenze più rilevanti di tutto il ragionamento è che in questo quadro l'improvvisazione evita il collassamento della forma formante sulla forma formata, come avverrebbe in una sua rappresentazione sub specie performativa, fenomenologicamente evanescente ed effimera, per attingere, con il processo di CNA, uno statuto oggettivato, col ripristino della prospettiva binaria individuata dalla separazione dei due momenti (processuale e oggettivante), e ritrovando così un suo criterio di praticabilità teoretica in termini di 'opera'.

Se vi è quindi una congenialità intrinseca tra la visione di Pareyson e l'improvvisazione codificata neo-auraticamente, l'attribuzione della formatività allo specifico improvvisativo, se considerata in maniera essenzialista, si rivela però del tutto infondata. Il problema è stabilire il 'tipo' di formatività. Anche il principio visivo, che la teoria audiotattile rileva nella tradizione musicale scritta occidentale, ha una sua formatività, come norma processuale/operativa della forma formante che si oggettiva e continua a permanere nella consistenza materiale della forma formata. La formatività visiva di Beethoven si rintraccia nel drammatico «fare che inventa il modo di fare», nella ricerca dell'opera «che si fa da sé»[26] attraverso il vaglio del convulso avvicendarsi di bozze e ripiegamenti compositivi annotati su pentagramma, tanto quanto la formatività audiotattile di un Miles Davis si implementa nel contestuale e

24. Nella composizione scritta il processo creativo è indotto sul piano psico-cognitivo dalla prevalenza dei già ricordati *Schèmes de relation d'ordre*, anziché dagli *Schémes d'ordre* (cfr. V. Caporaletti, *L'improvvisazione musicale nella scuola*).

25. Bisogna però sempre tenere a mente che sia il PAT sia la CNA non si identificano, rispettivamente, con i fattori materiali della corporeità e del dispositivo di registrazione sonora, bensì sono da intendersi come media cognitivi, induttori di conoscenza e rappresentazione del mondo (musicale, ma non solo).

26. L. Pareyson, *Estetica*, p.78.

comportamentistico divenire estemporizzativo e improvvisativo cristallizzato nel supporto di registrazione. È nostro compito identificare le diverse modalità di caratterizzazione dell'agire creativo, e ricondurle a tipologie sovraordinate (rispetto alle singole opere e pratiche) in modo da individuare opposizioni significative sul piano tassonomico, culturale e antropologico.

2. Se ci trasferiamo dal piano poietico a quello estesico della esegesi, anche la nozione pareysoniana di persona[27] che interpreta l'opera, riproducendo la norma dell'ordine produttivo instaurato dalla forma formante, può essere proficuamente rapportata alle prospettive critiche sul condizionamento e sulla situazionalità dell'interpretazione. E questo perché proprio la concezione pareysoniana della persona, connotata da «ecceità, posizionalità»[28] sembra prefigurare il tratto singolarizzante nell'ordine storico/sociale ed ermeneutico proprio di queste attitudini critiche. Ma vediamo come Nicholas Cook e Eric Clarke pongono la problematica della storicità dell'interpretazione nella musicologia e nella scienza in generale.

> What is at issue is the extent to which musicological discourse is grounded on empirical observation and conversely the extent to which observation is regulated by discourse [...] The idea of regulation is essential in this context [and also that] of interpretational grid [...] In other words what we generally think of as empirically-based knowledge – as science – depends not only on observation but also on the incorporation of observation within patterns of investigations involving generalization and explanation. That is what turns data into facts.[29]

Il problema della decrittazione dei dati culturali solleva il discorso degli schemi concettuali con cui si decodificano e interpretano i fenomeni musicali. In relazione a problematiche concernenti la categorizzazione del testo,

---

27. Luigi Pareyson, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova 1985 (1966).
28. Renato Barilli, *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna, 1964, p. 354.
29. Eric Clarke e Nicholas Cook, *Introduction: What is Empirical Musicology?*, in E. Clarke e N. Cook (a cura di), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, Oxford-New York 2004, pp. 3-12: 3-4. Per un approfondimento, cfr. anche Nicholas Cook, *Epistemologies of Music Theory*, in Th. Christensen (a cura di), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 78-105: 80 e sgg.

la Teoria Audiotattile individua alcuni schemi concettuali che esercitano una funzione cruciale nella formalizzazione dei fenomeni musicali.[30]

Nella tradizione che chiamo 'visiva' l'opera non si identifica col testo della partitura: la notazione presenta zone di indeterminazione, e pertanto l'idea dell'opera diviene un quid che si delinea nella tensione dialettica tra il testo annotato e le innumerevoli versioni delle sue esecuzioni. È nel mezzo di questa polarità che si configura l'immagine dell'opera.[31] Chiamo questo schema concettuale, per il suo dualismo testo/esecuzione, Schema Diadico. La stessa posizione dello Schema Diadico ne ritaglia un altro complementare, che inerisce alle musiche che non dispongono di una testualizzazione scritta (le musiche tradizionali orali). Chiamo questo alternativo schema, generatosi all'interno della tradizione di studi etnomusicologici e antropologici, Schema Oralistico. Nelle culture orali, infatti, non esiste il concetto di 'opera' quale teorizzata dalla estetica occidentale tardo-moderna, e il concetto di autorialità assume altre connotazioni. Per quanto attiene al testo (l'azione musicale, drammatica, coreutica), nello Schema Oralistico questi non si cristallizza in un prodotto oggettivato, dotato di consistenza materiale, ma si implementa nel divenire della performance, in maniera transitoria ed evanescente, senza lasciare nessuna concreta traccia di sé.[32] Ora, nella attuale strutturazione della disciplina musicologica l'universo musicale è mappato proprio da questi due schemi.[33]

Un problema non secondario per quelle che definisco musiche audiotattili si origina dall'interpretazione attraverso lo Schema Oralistico dei repertori del jazz e del rock, compresa la fenomenologia improvvisata. Ciò è dimostrato da autorevoli posizioni teoriche che ritengono la questione del testo nella

30. Cfr. Vincenzo Caporaletti, *Neo-auratic encoding: phenomenological framework and operational models*, in G. Borio (a cura di), *Musical Listening in XX Century*, Ashgate Publishers, Aldershot (in pubblicazione).
31. Roman Ingarden, *The Work of Music and the Problem of its Identity*, trans. A Czerniawski, University of California Press, Berkeley and London 1986.
32. Ci riferiamo alle tradizioni orali così come si sono configurate, attraverso modificazioni, nel loro svolgimento 'storico', prima però della possibilità della registrazione sonora: fatto quest'ultimo, che ha creato uno shift antropologico, nel senso di una trasformazione delle loro stesse basi epistemiche.
33. I cui ambiti di azione individuano tra l'altro i settori scientifico-disciplinari L/ART 07 e L/ART 08 – indirizzo storiografico ed etnomusicologico – in cui si articola la ricerca musicologica nell'accademia italiana: ma questa scissione tra studi storiografici sulla tradizione d'arte scritta occidentale e ricerche sulle 'musiche altre' è ancora un caposaldo (oggi però sempre più discusso) della epistemologia musicologica contemporanea.

musica cosiddetta popular o jazz (improvvisata), non mappabile con le coordinate noetiche di autore e opera. Ne consegue che in questi repertori di musica registrata su disco non esisterebbe l'opera propriamente detta, ma una tradizione performativa, come per le musiche tradizionali, di cui il testo registrato sarebbe un'istantanea.[34]

Ma abbiamo visto che per le musiche che chiamo propriamente 'audiotattili' (e 'non solo fondate sul principio audiotattile', come i repertori che presentano una cristallizzazione della tradizione orale fino alla metà del XX secolo), pongo il prerequisito epistemico della presenza di PAT+CNA. La CNA come insieme degli effetti cognitivi e valori estetici generati dalla mediazione della registrazione sonora, introduce un elemento distintivo cruciale: cristallizza il testo prodotto per mezzo della formatività audiotattile (ad esempio, una improvvisazione, o una estemporizzazione nelle musiche tradizionali)[35] in una forma definita e irreversibile, conferendole lo statuto nomologico di testo, con conseguenze cruciali sul piano estetico e dell'identità autoriale del performer.[36] Il rapporto con i testi della cultura musicale occidentale scritta è divergente sul piano mediologico (la forma formante è in un caso di matrice cognitiva visiva e nell'altra audiotattile) ma isomorfo sul piano dei valori estetico/cognitivi (ingenerando l'idea di autorialità, di autonomia funzionale artistica, della possibilità di decontestualizzata contemplazione estetica da parte del fruitore, ecc.). Ora, lo schema concettuale che si origina in questo regime di inscrizione neo-auratica del testo autografico nel processo di fonofissazione audio-visuale lo definisco Schema Audiotattile.

Nella prospettiva degli schemi concettuali occorre in primo luogo considerare la relazione che si istituisce tra tipo di schema e qualità dei fenomeni

34. A proposito dell'identità dell'opera nella musica popular, Nicholas Cook afferma: «We have here a continuum of creative acts which cannot be mapped onto binary opposition of work and performance, composition and interpretation», Id., *Music Theory and Postmodern Muse: an Afterword*, in E. W. Marvin e R. Hermann (a cura di), *Concert Music, Rock and Jazz since 1945. Essays and Analytical Studies*, Rochester University Press, Rochester-New York 1995, pp. 422-39: 436.

35. Per la nozione sistemica di 'estemporizzazione' cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, p. 104 e sgg.

36. Nei termini del 'principio di continuità' teorizzato da Lee Brown l'opera improvvisata così 'reificata' acquisirebbe la 'continuità fisica' di cui dispongono le opere d'arte visive, diversamente dalla esecuzione di musica d'arte scritta, che intrattiene con la partitura una continuità logico-strutturale. Cfr. Lee B. Brown, *Phonography, Rock Records and the Ontology of Recorded Music*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 4, Autumn 2000, pp. 361-72.

interpretati, in base alla quale si può stabilire la presenza o meno di una linearità, o isomorfismo, schema/fenomeno. In altri termini, uno schema concettuale audiotattile può omogeneamente interpretare fenomeni audiotattili (interpretazione lineare), ma anche i portati della culture visiva (interpretazione non lineare) e viceversa.

Questa ottica ci consente di chiarire, ad esempio, la progressiva audiotattilizzazione nella percezione contemporanea della tradizione visiva occidentale, di cui uno dei casi più tipici è l'anteposizione della figura del performer alla valorizzazione del testo. L'ascoltatore interessato allo 'Chopin di Pollini' attua un'inconsapevole sovrapposizione assiologica, rispetto alla struttura formale/sintattica delle opere di Chopin, dei valori performativi resi esteticamente rilevanti nel XX secolo dalla cultura audiotattile. Questo è un caso di discordanza tra tipo di schema concettuale e fenomenologia di prassi. Tale limite si evidenzia anche nella rappresentazione contemporanea di processi improvvisativi nel Sette- o Ottocento, con curiose assimilazioni delle rappresentazioni e ricostruzioni storiche dell'improvvisazione alle prassi audiotattili del jazz nord-americano.[37]

Per altri versi, spesso ci si chiede se nell'esecuzione di opere della musica di tradizione d'arte occidentale classico-romantica-modernista intervenga un *quantum* di audiotattilità. Ora, questa questione ha due tipi di risposte, entrambe negative. Abbiamo già sottolineato che l'implementazione del PAT non deve essere identificata necessariamente con il momento dell'instanziazione performativa (in cui continua peraltro a svolgere una funzione imprescindibile), ma si ritrova elettivamente, proprio in ragione delle sua identità di modello cognitivo formatore di esperienza, nell'idea stessa compositiva e nella sua oggettivazione formale/testuale come forma formante. Per questo, a fronte dei portati della cultura storicizzata visiva, se si vuole svolgere una operazione coerente sul piano antropologico prima ancora che estetico, il fattore performativo dovrà conformarsi ai valori e alle pratiche che da quella cultura discendono: nelle parole di Pareyson, che pure è il campione della libertà di interpretazione, «Come forma formante l'opera è legge non solo del processo che la produce, ma anche del processo che l'interpreta.»[38] (cfr. *supra*). Questo,

37. Cfr. Vincenzo Caporaletti, *Ghost Notes. Issues of Inaudible Improvisations*, in R. Rasch (a cura di), *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in the Eighteenth and Nineteenth Century*, Brepols Publishers, Turnhout (Belgium) 2011, pp. 345-73.
38. Pareyson utilizza il concetto di interpretazione sia per l'esecuzione della musica scritta, sia per la contemplazione/fruizione estetica che ri-attualizza la forma formante.

ovviamente, a meno che non si perseguano intenti di ibridazione culturale, che bisogna in ogni caso identificare e ben tematizzare sul piano speculativo precisamente con le presenti categorie.

L'altra argomentazione concerne il già ricordato processo di sussunzione mediologica. Abbiamo visto che nell'interpretazione di opere classico-romantiche la corporeità è, appunto, sussunta mediologicamente all'interno dell'ordine visivo. Non si costituisce, cioè, come medium formatore di esperienza e induttore di una modalità propria di rappresentazione della esperienza musicale, ad esso connaturata (non configurandosi come medium cognitivo, insomma, come avviene con il PAT nel jazz o nel rock). Invece, la intermediazione corporea si attiva in termini di (creativo) veicolo di quei valori epistemici visivi cui abbiamo già fatto riferimento (a preminente sintatticità combinatoriale). Questa sussunzione mediologica corporea è simbolicamente evidenziata sin dai primissimi approcci alla didattica musicale formalizzata, nella fase dell'impostazione strumentale, con la serie di interdizioni riguardanti i movimenti ritmici del tronco o del capo, complementari alla pervasiva geometrizzazione dell'approccio dattilico e somatico in generale.

In termini più tecnici, si può dire che nell'ordine visivo la funzione di mediazione corporea non si configura 'a due stadi' – come nelle musiche audiotattili, e, *massime*, nell'improvvisazione, in cui interviene da una parte come induttore cognitivo dell'idea creativa e della stessa selezione dei valori formali, e dall'altra nella loro instanziazione performativa – bensì ad 'un solo stadio' (nell'implementazione esecutiva). Ora, solo la mediazione corporea a due stadi può qualificarsi come propriamente audiotattile. Ciò induce a pensare che in molta Nuova Musica si possa invece rilevare un indice di audiotattilità, e questo dipende proprio dal paradigma bifasico cui la corporeità eventualmente accede, e dalla rappresentazione dell'identità dell'opus, se riconducibile allo Schema Diadico o alla sua oggettivazione neo-auratica.